La diplomacia francesa y la recepción del existencialismo francés en Chile: el mediador cultural Etienne Frois (1948-1950)

Patricio Arriagada

El estudio del fenómeno existencialista francés se ha revitalizado en las últimas dos décadas de la mano de la atención que ha generado la historia intelectual y los estudios de recepción. Esto se ha traducido en la aparición de algunas publicaciones que han abordado el movimiento en general (Reynolds 2014; Aho 2014), pero también de otras que se han enfocado en aspectos específicos de sus fundamentos filosóficos y también en autores que inspiraron al existencialismo francés y a sus principales integrantes (Pettigrew y Raffoul 2009; Kleinberg 2005). Por el lado de la recepción del existencialismo, cabe destacar que esta también ha despertado un gran interés en investigadores de diversos países, quienes han analizado casos como el de Estados Unidos (Cotkin 2005; Germain 2024), Brasil (Davi Almeida 2009), Francia e Inglaterra (Judaken 2012), Chile (Arriagada 2025), entre otros.

La gran mayoría de los estudios sobre la recepción del movimiento en diversos escenarios concuerda en que el éxito de su masificación durante los primeros años de posguerra se explica, en gran parte, por la capacidad que tuvieron sus autores de canalizar, a través de diversos ámbitos de la cultura, tanto las frustraciones como las expectativas de una generación que buscaba respuestas. Asimismo, fueron capaces de encarnar en su producción intelectual y en su vida pública y privada nuevas formas de comprender y de experimentar la existencia. Sin embargo, el abordaje del rol que la diplomacia francesa tuvo en esta masificación ha sido insuficiente, en especial en lo que a sus agentes respecta, quienes se desenvolvieron en los campos intelectuales y culturales locales. Esto resulta de particular importancia en América Latina, considerando que el momento de irrupción del existencialismo francés[1] coincide con aquel en que Francia comienza a

1 Consideramos acá como momento de masificación del movimiento existencialista francés –aunque sus integrantes negaran en diversas oportunidades ser existencialistas– a partir de la embestida liderada por Jean-Paul Sartre contra el campo intelectual francés en octubre de 1945. En ese mes aparece el primer número de *Les Temps Modernes*,

https://doi.org/10.31819/9783693560587_004

desplegar una estrategia cultural defensiva a nivel estatal con el objeto de contrarrestar la humillación sufrida durante la Segunda Guerra Mundial y la amenazante injerencia norteamericana en el continente a partir de la apelación a una tradición francófila en la región y a la defensa de valores político-culturales comunes, sostenida en una importante influencia política y el cultivo de la "grandeza nacional" (Melissen 2005, 9). La liberación marca un punto de inflexión para el Estado, al "tomar el aparato cultural un lugar mayor en la maquinaria diplomática francesa" (Frank 2003, 325), consolidando la acción diplomática cultural como una forma de *soft power* a la francesa (Dumont 2018; Martel 2013). En este escenario, el Ministerio de Asuntos Extranjeros y las embajadas e institutos franceses de la región jugaron un papel importante en la difusión de la cultura por medio del apoyo a la circulación, la traducción y la gestión de derechos de libros, el auspicio de giras de compañías teatrales francesas y visitas de referentes e intelectuales de diversas disciplinas, entre otros.

En cuanto al existencialismo, la diplomacia francesa aprovechó el fervor y las repercusiones que provocó para extender los alcances de esta misión de Estado. La fiebre por traducir obras de Jean-Paul Sartre y Albert Camus en editoriales y revistas culturales, los intentos para gestionar sus visitas,[2] la proliferación de montajes teatrales y adaptaciones de sus obras,[3] y también giras de compañías de teatro francesas que integraban piezas existencialistas en su repertorio[4] permitieron a las agencias y a los agentes vinculados al aparato diplomático convertirse en actores relevantes de la

el segundo volumen de *Les chemins de la liberté* y el día 29 Sartre da su emblemática conferencia "El existencialismo es un humanismo".

2 La visita de Albert Camus al Cono Sur fue un proyecto a gestarse a nivel diplomático desde comienzos de 1947, pero se materializó entre julio y agosto de 1949. El viaje de Sartre se planeaba para septiembre de 1948 a Brasil y Argentina, pero finalmente no se realizó.

3 En especial en Chile, ya que coincidió con el impulso que la escena dramatúrgica tuvo en los años cuarenta por la aparición de los teatros universitarios. En 1941 se fundó el Teatro Experimental de la Universidad de Chile con Pedro de la Barra, Agustín Siré y Pedro Orthus a la cabeza. Dos años más tarde, surge el Teatro Ensayo de la Universidad Católica, a cargo de Pedro Mortheiru. En 1948 la Universidad de Concepción crea el Teatro de la Universidad de Concepción. En Argentina el teatro recibió la censura peronista, por lo que sus efectos fueron menores.

4 Como la gira por el Cono Sur de la Comédie Française en agosto de 1948, con Henri Rollan y Julien Bertheau en el elenco. Una de las piezas de esa gira fue *Huis clos* de Jean-Paul Sartre. En 1949 visita también Uruguay la Compañía de Arte Dramático de París de Ivonne Scheffer con *Huis clos* nuevamente en su programa. En julio de 1950, la compañía de Renaud-Barrault visita Argentina y Uruguay, con *Les mains sales* de Sartre entre los montajes.

recepción de uno de los fenómenos culturales e intelectuales más importantes de los primeros años de posguerra. En el caso particular del campo cultural en Chile y Argentina, el Instituto Francés jugó un papel muy importante en esta labor de mediación, destacando la función desempeñada por agentes culturales que se convirtieron en introductores, difusores y profesores del pensamiento y la cultura francesa en general y del existencialismo en particular. Entre estos, fue significativa la labor realizada por los agentes culturales, cuya importancia ha pasado muy desapercibida, como el caso del profesor, dramaturgo, actor y crítico teatral Etienne Frois, quien se desempeñó en Chile como colaborador de revistas culturales y como agregado cultural de Francia.[5]

El análisis de la labor realizada por el agente cultural y crítico literario y teatral Etienne Frois puede, por una parte, ser un aporte a lo que se ha denominado nueva historia diplomática, aquella que busca ir más allá de las investigaciones tradicionales que tendían a centrar la atención en los "grandes temas" diplomáticos, como el "surgimiento de ministerios y la profesionalización del ejercicio diplomático, las definiciones territoriales, los momentos de tensión bélica y los acuerdos que garantizaron el despliegue de las naciones en el ámbito internacional" (Bruno *et al.* 2023, 248). Agentes como Frois fueron una pieza fundamental en el desarrollo de una diplomacia cultural: una que se apoyó tanto en la "acción cultural" –que encarnaba el conjunto de la nación integrando la actividad de diversas instituciones y de los individuos (Salon 1993)– como en la "política cultural" más propia de la estructura estatal. Por otra, el análisis de su rol en cuanto mediador del existencialismo nos permitirá comprender las tensiones existentes entre sus funciones de Estado, definidas por la diplomacia cultural francesa para un agregado cultural, y las que desempeñó como crítico local, siendo parte también de procesos y dinámicas de nacionalización indirecta

5 En la región pueden identificarse otros casos similares al de Etienne Frois. En Argentina, podemos mencionar al escritor y profesor de francés René Marill-Albérès, quien se encargó de dar clases sobre pensamiento francés en el Instituto Francés de estudios superiores de Buenos Aires; escribió además un libro titulado *Jean-Paul Sartre*, publicado en Buenos Aires por la editorial La Mandrágora en 1953, y colaboró del libro *Camus* que la editorial Hachette publicó en París en 1964 –en el que participaron Jean Daniel, Emmanuel Robles, Jules Roy, Pierre-Henri Simon, entre otros–. Publicó también otras obras sobre el pensamiento francés contemporáneo, como *La aventura intelectual del siglo xx: 1900-1950* (Buenos Aires: Peseur, 1952) y *La rebelión de los escritores de hoy* (Buenos Aires: Emecé, 1953). En Argentina, fue colaborador de las revistas *Sur*, *Realidad* y *Criterio*.

propias de mediadores periféricos, y que deben estudiarse también desde una perspectiva local y transnacional (Roig-Sanz y Meylaerts 2018, 19).

Etienne Frois en Chile: agregado cultural y crítico teatral

Durante los años de mayor fiebre existencialista en Chile, Etienne Frois fue una de las figuras más activas en la difusión y reflexión crítica del fenómeno. Formado como agregado de Letras en la Sorbona y profesor de liceos en París, llegó a Chile en 1947 para dictar cursos de literatura contemporánea y arte dramático en el Instituto Chileno-Francés de Cultura. Esta labor se amplió hacia la crítica teatral, ámbito que a su parecer necesitaba con urgencia ser profesionalizado (Oyarzún 2003) y que podía recibir la ayuda de los aires de renovación cultural de posguerra. En esto resultó determinante el impulso que tuvo en Chile el desarrollo de la dramaturgia nacional gracias a la reciente creación de los teatros universitarios –especialmente el ITUCH de la Universidad de Chile en 1941 y Teatro Ensayo de la Universidad Católica en 1943–, proyectos que conectaron muy bien con la atmósfera francesa de posguerra en la que el teatro tuvo un papel central y en la que Frois participó activamente como director, profesor y crítico.[6] Con el grupo de teatro francés Les Compagnons de France, que forma junto a obreros, estudiantes y refugiados, representó obras de algunos de los principales referentes de esos años, como Montherlant, Jules Romains, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Jean Cocteau, Paul Claudel, Jean-Paul Sartre, entre otros.

En cuanto a la recepción del existencialismo francés, la función mediadora de Frois se extiende a lo largo de los aproximadamente dos años de adaptaciones de obras de sus autores en el medio local –desde agosto de 1948 hasta noviembre de 1950–. Además de la función asignada por el Instituto Chileno-Francés para la difusión de la cultura francesa, la importancia del rol de Frois se entiende también por el momento en que llega a Chile. Al año siguiente de su arribo es cuando se masifica el fenómeno existencialista a partir de los meses de julio y agosto de 1948. En el marco de las celebraciones del 14 de julio de 1948, el Instituto Chileno-Francés organiza con la Universidad de Chile un programa de conferencias extraordinarias. Etienne Frois estuvo a cargo de la conferencia de cierre del ciclo,

6 Podemos destacar en esta labor su trabajo como colaborador en las revistas *Pro Arte*, *Verité* y *Artes y Libros*.

presentada en español el 20 de julio en el salón de honor de la universidad, y que se tituló "La Pensée d'Albert Camus".[7]

Este papel de mediador de la cultura francesa comienza entonces a traspasar los límites del Instituto Chileno-Francés. Un paso clave es su incorporación como colaborador en el semanario *Pro Arte* –cuyo primer número aparece a mediados de julio de 1948–, principalmente a través de la sección "Crítica Escena", que tuvo a cargo para comentar la actualidad teatral. En agosto de ese año se realiza la gira de la compañía de teatro de la Comédie Française, que contaba con grandes exponentes de la escena francesa como Henri Rollan y Julien Bertheau, y que montó trece espectáculos durante su estadía de diez días en Chile. Su paso fue seguido de cerca por *Pro Arte*,[8] y las columnas de Etienne Frois le entregaron al público nacional la posibilidad de informarse sobre este evento. Uno de los montajes más difundidos y aplaudidos fue *Huis clos*, catalogado por el agente cultural francés como un "milagro", "una pieza que, sin acción, logra ser dramática, personajes que llegan a permanecer vivientes a pesar del escalpelo y bajo una claridad artificial de laboratorio" (Frois 1948b, 6). Un elemento interesante de la crítica de Frois a este montaje de Sartre es la conexión que establece entre la propuesta dramatúrgica del filósofo y la atmósfera filosófica de posguerra en la que la angustia existencial, la muerte y la libertad constituyen problemas urgentes. En el fondo, la obra propone una profunda reflexión filosófica sobre el presente, en el que "la muerte nos detiene en plena evolución, interrumpiendo nuestra libertad" (Frois 1948a, 5), y nos debatimos ante la presencia del otro que es necesario, pero que también nos oprime. Ahora bien, el crítico no solo destaca la importancia de esta obra de Sartre para entender la renovación cultural francesa de posguerra, sino que también alude a aquellas obras "existencialistas" que la Comédie no incluyó en su repertorio y que forman parte de lo más destacable en los últimos años: menciona a *Calígula* de Camus y *Les mains sales* del mismo Sartre (Frois 1948b, 6).

No resulta casual que Frois mencione *Les mains sales* como uno de los montajes esperables de la gira. Esto porque se había estrenado en abril de ese mismo año en París, lo que permitía evidenciar de manera más

7 Jean-Félix Charvet al ministro de Asuntos Exteriores de Francia, Santiago, 16 de julio de 1948, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, *Relations culturelles, œuvres diverses, échanges culturels (1945-1959)*, cartón 211.

8 Ver números siete (26 de agosto de 1948) y ocho (2 de septiembre de 1948).

directa la actualidad del pensamiento de su autor. Además, el crítico aprovecha esta oportunidad para dirigir a un grupo de alumnos del Instituto Chileno-Francés de Cultura y realizar con ellos una propuesta propia de montaje, que se presenta en dependencias de la Librairie Française. Con motivo de este proyecto, y para preparar al público ante este nuevo estreno, Frois escribe para *Pro Arte* una crítica de la obra, en la que alude, en primer lugar, a la validación unánime que ha recibido, tanto por parte de la prensa como de los espectadores en Francia, la calidad excepcional de la interpretación. En segundo lugar, Frois conecta la pieza de Sartre con el marco más amplio de su pensamiento, alineándose con el "programa que anunció en 'Les Temps Modernes'", produciendo, al igual que en *Morts sans sépulture*, una obra "engagée" (Frois 1948d, 5-6). De esta manera, el crítico intenta introducir al público a un panorama más amplio de la propuesta sartreana, poniendo énfasis en la centralidad que le daba al concepto de "engagé".[9] Ahora, en cuanto al montaje mismo, Frois destaca su gran aporte para una reflexión profunda de los horrores de la guerra y la deshumanización de los valores que esta conlleva. Para Frois, la obra "pertenece al mismo linaje que varias obras del teatro contemporáneo, que quieren defender los derechos de la personalidad contra los intentos de la sociedad y del espíritu partidista", y resalta su capacidad para presentar en escena "una protesta tan horrorizada en contra del espionaje, del 'soplonaje', del aplastamiento del pensamiento individual" (Frois 1948d, 5-6).

Este montaje fue importante también porque le permitió a Frois organizar un nuevo proyecto para adaptar esta obra de Sartre en el Teatro de la Universidad de Chile en abril de 1949. Al ser un miembro de la diplomacia francesa en Chile quien estaría a cargo de dirigir esta adaptación, se facilitan las gestiones para solicitar la autorización de derechos por parte de Sartre. En una carta enviada el 27 de enero de 1949 por Philippe Erlanger,

9 Nótese la importancia de que hable de "engagée" y no de "comprometida". Si bien podemos comprender esta alusión como un intento de llegar a un público más cercano a los debates intelectuales franceses de la época –y quizás parte de un esnobismo–, es también necesario resaltar que el crítico sabe perfectamente las diferencias semánticas que existen entre un idioma y otro. *Engagé* es un concepto que tenía toda una carga existencialista y que se asumía como un elemento consubstancial al movimiento. Si bien es un concepto que irrumpe con fuerza en la década del treinta en la escena intelectual francesa, desde mediados de los cuarenta la postura existencialista del compromiso intelectual de corte sartreana terminó por encarnarla y determinarla absolutamente. Esta se inspiraba no solo en un imperativo categórico de acción y participación en el espacio público, sino que además venía de la mano de una postura no militante y en la que se consideraba que toda acción –o no acción– era de suyo un acto político.

de la Dirección General de Relaciones Culturales de Francia al presidente de la Asociación de Autores y Compositores Dramáticos, se precisa que el embajador de Francia en Chile es quien pide al servicio diplomático intervenir a favor de la iniciativa ante Sartre. En la misma, se explicita que Etienne Frois estará a cargo de la adaptación, aludiendo no solo a su carácter de "especialista en cuestiones de teatro", sino también a su condición de "antiguo colega de M. J. P. Sartre en el Liceo Condorcet", lo que "ofrece todas las garantías artísticas para la interpretación de la obra".[10] La misma petición es enviada un día después por Erlanger al propio Sartre, solicitándole una respuesta lo antes posible. Las gestiones tienen éxito, y en un telegrama recibido el 10 de febrero de 1949 en la embajada de Francia en Chile, el director del servicio de relaciones culturales de Francia, Roger Seydoux, comunica que Sartre está de acuerdo con autorizar al Teatro de la Universidad de Chile para representar *Les mains sales* en francés. No se tiene información de que este segundo proyecto de Frois se haya finalmente concretado, quizás por las exigencias de Sartre de que el montaje fuese presentado en su idioma original.[11]

Por otra parte, cabe destacar también, dentro de este clima, el estreno y crítica de otras obras que, si bien no están vinculadas directamente al pensamiento existencialista o a sus referentes, sí forman parte de la atmósfera generada en torno al movimiento y que tuvieron un gran éxito tanto a nivel nacional como internacional. Primero, el estreno de *Antígona*, de Jean Anouilh, por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1948, con Virginia Fanny Fischer Scolnick en el papel protagónico y con Pedro Orthous como director y traductor. El montaje fue muy discutido y abrió la puerta hacia las propuestas y temáticas del teatro francés de posguerra, el cual ya representaba según algunos una renovación importante para la escena dramática. Sobre esta pieza –originalmente estrenada en 1943–, Etienne Frois comenta su vigencia en el marco de la crisis existencial de posguerra. "*Antígona* refleja el drama de nuestra época. No tanto, como se ha creído a veces, el conflicto entre democracias y gobiernos totalita-

10 Carta de la Dirección General de Relaciones Culturales al presidente de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos, París, 27 de enero de 1949, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, *Relations culturelles*, *oeuvres diverses*, *échanges culturels (1945-1959)*, cartón 211.

11 "Representaciones en Chile de 'Las manos sucias' de J. P. Sartre", Santiago, 10 de febrero de 1949, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, *Relations culturelles*, *oeuvres diverses*, *échanges culturels (1945-1959)*, cartón 211.

rios, sino aquél más general del individuo en contra de la sociedad" (Frois 1948c, 5). En el predicamento de Antígona podemos advertir, según Frois, parte de lo "más notable de nuestro teatro contemporáneo, esta sed de lo absoluto, y esta búsqueda patética de la autenticidad en los personajes de Sartre, de Camus o de Anouilh" (Frois 1948c, 5).

En los meses de julio y agosto de 1949, Etienne Frois vuelve a tener un papel protagónico en lo que podría denominarse como "affaire Camus", primero en el marco del montaje de la adaptación de *El malentendido*, que venía de ser censurada en Buenos Aires, tras cuatro presentaciones en las que "había logrado despertar un interés intenso" (*Pro Arte* 1949, 5). Esta censura –por parte del gobierno peronista– al montaje de la española Margarita Xirgu tuvo repercusiones, puesto que, molesto por ello,[12] Albert Camus no dictó las conferencias que tenía contempladas en su estadía en Argentina.[13] Esto generó una gran expectación en torno a la obra y sus alcances, lo que le presentó a Frois una oportunidad para evaluar tanto la obra original como la propuesta de Naveda. El crítico francés comienza aclarando que esta obra no le agrada mucho y que le había comunicado esto al director cuando tiempo antes le había comentado sus intenciones de montarla. Esta crítica personal a la pieza le permite "proteger" el pensamiento más profundo de Camus, al situarla como parte de su reflexión en tiempos de la ocupación alemana de Francia, pero no debe considerarse al nivel de las otras más importantes del mismo periodo –como la trilogía del absurdo–. Justamente explica que su intención al comentarle a Naveda sus reparos sobre la pieza era ejercer una mediación que evitara que le llegase al público un mensaje distorsionado del pensamiento de Camus, lo cual avala aludiendo al propio autor de *El malentendido*: "Temía también que diera al público chileno una idea algo falsa del autor, y no me extrañaría que el mismo Camus no la considere hoy como obra maestra y se niegue en todo caso a estimarla como expresión definitiva de su filosofía" (Frois 1949a, 7). La tarea desempeñada por Frois es alabada por otro colaborador del semanario, el profesor y también crítico Mario Naudon de la Sota, quien advierte sobre "gente mal informada" (Naudon 1949, 4) que causa

12 Y porque el gobierno argentino le solicitó revisar sus conferencias antes de darlas en público.

13 Solo se quedó unos días en la casa de Victoria Ocampo mientras esperaba la confirmación de su vuelo a Chile.

confusión con sus opiniones superficiales en el público chileno sobre la reciente adaptación de Camus.

> Afortunadamente, la crítica del profesor Etiene [sic] Frois ha permitido apreciar la obra en su justo mérito y ha esclarecido su mensaje. Por ello, y por otras publicaciones aparecidas en este mismo semanario, lo más importante en lo que se refiere al autor y a su drama quedan ya fuera de toda discusión legal o mal intencionada (Naudon 1949, 4).

Un segundo momento se da en torno a la visita de Albert Camus a Chile, entre el 14 y el 19 de agosto de 1949. Unos días antes de su llegada, de *Pro Arte* se le pide a Frois –por entonces ya agregado cultural de la embajada de Francia– que escriba un artículo sobre la última obra teatral de Camus, *El estado de sitio*, estrenada en octubre de 1948 en Francia y dirigida por Jean-Louis Barrault. En esta columna, el agente cultural vuelve sobre el problema de *El malentendido*, insistiendo en que el pensamiento de Camus no puede juzgarse ni evaluarse por esta obra. De hecho, comienza advirtiendo precisamente a aquellos espectadores que no conocen del teatro de Camus más que la pieza recientemente puesta en escena por Naveda que quedarán sorprendidos. De ahí la importancia de la última pieza del filósofo francés, que se anida "no solamente dentro de la filosofía de Albert Camus, sino también en la producción literaria de nuestra época" (Frois 1949b, 4). Analizar *El estado de sitio* le permite al crítico pasar la página del estreno anterior y centrar la atención del público en una obra que destaca por incorporar una técnica dramática muy diferente:

> [E]s la primera vez que se afirma una estética tan nítida y sistemáticamente 'expresionista' […]. Efectivamente se encuentran en la última pieza de Camus algunas de las formas de ese arte "totalitario" (en el buen sentido de la palabra), con el que había soñado el expresionismo germano-eslavo (Frois 1949b, 4).

Por otra parte, el crítico explica al público la relación de la obra con el resto de la producción camusiana. A su juicio, si bien existen por supuesto singularidades y no debe considerarse *El estado de sitio* como una extensión o adaptación de *La peste* –como Camus mismo lo había señalado–, es posible observar que "la atmósfera y el espíritu general son bastante parecidos en ambas. A este respecto se podría compararlas con *Calígula*, pues la peste y el emperador demente representan evidentemente una misma catástrofe para la humanidad" (Frois 1949b, 4).

Es interesante que Frois destaque también que la obra permite observar una cierta evolución en su pensamiento al ser el problema central de

la pieza la rebeldía –encarnada en el personaje de Diego–. Este "hombre rebelde" "nos permite medir el curso de la ideología de Albert Camus, y comprender cómo, en su trayecto esencial del absurdo a la rebeldía, ha pasado del sentido trágico del destino individual al sobresalto fecundo de la conciencia colectiva" (Frois 1949b, 4). La conclusión de Frois es muy oportuna, ya que justamente Camus se encontraba en ese entonces preparando el gran ensayo de su ciclo de la rebeldía: *El hombre rebelde*, que publicó en 1951.

Por último, la visita de Camus le otorgó también a Frois otras instancias para ejercer un rol de mediador. En la primera conferencia del escritor franco-argelino en el país, el lunes 15 de agosto, en la sala de audiciones de la Radio Nacional de Minería, fue el agregado cultural el encargado de presentarlo en su calidad de representante del Instituto Chileno-Francés, auspiciador de la visita. Tras algunas breves frases para saludar a las autoridades y al público, expresó que "por fin nos es dado tener entre nosotros a tan esperado escritor, que nos trae el mensaje de la Francia de hoy" (*La Nación* 1949, 3). Al día siguiente, Frois nuevamente participa de actividades del programa de la visita de Camus, acompañando a Antonio R. Romera, crítico de arte, teatro y cine español, exiliado en Chile. El contenido de este encuentro y del posterior paseo por calles de Santiago lo dejó registrado el propio Romera en la sección "La entrevista de los sábados" del diario *La Nación*, y ahí menciona la participación de Frois.

> Mi charla con el joven escritor francés comenzó en el Instituto Chileno-Francés de Cultura, prosiguió en uno de los estudios de la SNA (Sociedad Nacional de Agricultura), y terminó en un paseo por las calles céntricas de la ciudad. Nos acompañaba M. Etienne Frois, el amable agregado cultural de la Legación de Francia (Romera 1949, 4).

En su paseo por las calles céntricas de Santiago, Camus reveló su fascinación por las multitudes, lo urbano y lo folclórico: "Soy hombre de callejeo" (Romera 1949, 4). Por sugerencia de Frois pasan al Café do Brasil, "uno de los lugares que se deben conocer" (Romera 1949, 4). Mientras disfrutan un café, Camus se lamenta de que estos viajes no dejan suficiente tiempo para conocer nada de forma más profunda: "[L]o único que conozco bien de América son las nubes. ¡Ah, son espléndidas! América me parece el paraíso. Creo que la naturaleza ha influido cósmicamente sobre los habitantes más que en ningún otro lugar de la tierra" (Romera 1949, 4). Una vez retomado el paseo por las calles, Romera le comenta algo que pareciera evidenciar la importancia de la mediación de Frois en cuanto a la difusión

del pensamiento de Camus, al retomar las palabras críticas hacia *El malentendido* que el agregado cultural había publicado hacía pocas semanas en *Pro Arte*. Romera le señala a Camus que su obra *La equivocación* le parece desacertada[14] debido a una falta de unidad y congruencia entre asunto y lenguaje, a lo que Camus responde: "¿La ha leído usted en francés? No –dice Romera– la conozco en la traducción. ¡Ah! –exclama Camus" (Romera 1949, 4). Cuando llegan a las puertas de la Universidad de Chile se despiden, lugar donde Camus debía dar una nueva charla.

Volviendo a su labor como colaborador del semanario *Pro Arte*, otro montaje que formó parte de este "teatro de tendencia existencialista" de posguerra, comentado por Frois, fue *Montserrat,* del escritor franco-argelino Emmanuel Robles;[15] estrenada en mayo de 1950, había tenido una acogida espectacular en la escena cultural parisina dos años antes. En Chile, dirigida por Pedro Orthous del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, y montada en el Teatro Municipal, fue la obra de mayor éxito entre los montajes "existencialistas", aclamada por la crítica y el público (Oyarzún 2003, 170). Etienne Frois en su columna "Crítica escena" del jueves 4 de mayo de 1950 sostiene precisamente que la obra no puede separarse de la atmósfera existencialista en la que se inscribe.

> Poco importa que la obra sea existencialista o no. Lo que sí importa es que ella ha sido escrita en un clima profundamente saturado de los temas de la filosofía existencial, en una línea que, partiendo de "Antígona", llega a "Las Manos Sucias", pasando por "El Malentendido", "Calígula" y "Muertos sin Sepultura" (Frois 1950a, 4).

Incluso debe posteriormente defender la obra de críticos del medio que habían apuntado a que parte importante del público no había entendido "la significación de la pieza, y no se han dado cuenta, o no han querido darse cuenta, que revelaba una posición 'francamente marxista'" (Frois 1950b, 7). Esta posición mediadora es respaldada cuando unas semanas más tarde se publica en *Pro Arte* una carta enviada por el propio Robles a Frois, en la que le agradece su gestión para informarle acerca de las repercusiones de este montaje en Chile. Dice Robles a Frois:

---

14 Obra que el director Eduardo Naveda le presentó en privado a Camus aprovechando su visita a Chile. Esta fue la primera vez que el escritor francés la vio en español, ya que en Argentina había sido censurada al momento de su visita.

15 Además amigo cercano de Albert Camus.

> Mucho agradezco a usted la gentileza de haberme enviado los recortes de la prensa de Santiago. […] Hágame el favor de hacer llegar mis más calurosos agradecimientos al señor Renato Valenzuela, al señor Pedro Orthous, a cada uno de los actores y a todos los colaboradores del señor Pedro Orthous (*Pro Arte* 1950, 8).

Otro estreno existencialista tiene lugar en julio de 1950, cuando vuelve a presentarse un montaje nacional de una obra del grupo sartreano. *Huis clos* fue la pieza escogida para inaugurar el teatro de arte independiente L'Atelier –ubicado en la calle Huérfanos con Mac Iver–, y estuvo dirigida por Miguel Frank y Tobías Barros. En su sección "Crítica escena", Frois se encargó de analizar esta "obra esperada hace mucho tiempo, cuya necesidad se imponía por el desarrollo creciente del teatro en Santiago" (Frois 1950c, 4). La ocasión es aprovechada por Frois para explicar cómo debía entenderse esta apuesta sartreana de exhibir la concepción existencialista del infierno. A diferencia de la crítica hecha un par de años antes al montaje de la misma obra de la Comédie Française, ahora intenta ir más allá: no vuelve sobre sus elogios previos a la pieza de Sartre, sino que su análisis se concentra en la labor realizada por los jóvenes directores y actores. Pese a que la presentación de la sinopsis de la obra le causó ciertas dudas con respecto a la actuación y la comprensión del texto original, una vez que la presenció completa sus temores iniciales desaparecieron, mostrando que se ha comprendido la propuesta filosófica del texto original.

> La "mise en scene" de ambos directores es inteligente, hábilmente ritmada y, sobre todo, esclarecedora. La agrupación de los tres personajes, las diversas combinaciones AB, AC, BC, fueron realizadas con un sentido bastante justo de la psicología de cada cual, y del análisis filosófico de esa tortura moral que Sartre inflige a sus tristes héroes, y que consiste en la presencia de los demás. […] El interés sostenido con que el público sigue una obra reputada como difícil, prueba con qué cuidado han sido plásticamente materializadas las intenciones del texto (Frois 1950c, 4).

Este *boom* existencialista dentro de las compañías emergentes de teatro en Chile tuvo su último episodio en noviembre de 1950, cuando el mismo Tobías Barros dirigió *Calígula*, montando en el jardín de su casa una adaptación que habría sido aprobada expresamente por el propio Camus (Frois 1951, 5). Frois es uno de los colaboradores que se encarga de presentar para el público de *Pro Arte* la tensión existente entre el mensaje de la obra original y la propuesta de Barros. Esta mediación es resaltada por el propio Frois, quien se posiciona como agente que se encuentra en un

lugar privilegiado para realizar esta operación –en cuanto agente cultural y profesor de dramaturgia conocedor de los textos originales–: "[L]o único que nos va quedando a los críticos [es] explicar las diferencias que existen entre la obra original y la obra tal como se presentó, con el fin de que el público pueda darse cuenta exacta del mensaje del autor" (Frois 1951, 5). El crítico agradece que el propio director haya catalogado el montaje como un "experimento", lo que facilita su labor mediática al permitirle explicar las diferencias entre la obra de Camus y su reciente adaptación sin herir sensibilidades.

En primer lugar, Frois intenta explicar los fundamentos filosóficos de la obra:

> En una filosofía cuya preocupación dominante es preguntarse cuál es el sentido de la vida en un mundo sin Dios, "Calígula" ocupa un sitio aparte. Puede considerarse esta pieza como una etapa patética de la evolución del pensamiento de Albert Camus. Es el momento que consagra el apogeo y el derrumbe de lo absurdo (Frois 1951, 5).

Pero luego pasa a la tarea de crítico por él definida, identificando adaptaciones del nuevo montaje que atentarían contra el sentido y mensaje de la original. Critica principalmente la supresión que se hace del personaje de Chéréa, que al fusionarse con el de Scipión no solo altera el mensaje de la pieza original, sino que además no permitiría comprender aspectos importantes del pensamiento de Camus en general, porque la obra se sostiene en tres personajes –Calígula, Scipión y Chéréa– a través de los cuales el autor expone su pensamiento sobre el absurdo como condición existencial de los seres humanos, y requiere de los tres para hacerlo. En este sentido, Frois identifica bien el papel de la pieza en un marco mayor: *Calígula* es parte de lo que el escritor francés denominó su trilogía del absurdo, compuesta también por una novela (*El extranjero*) y un ensayo filosófico (*El mito de Sísifo*). En el caso de *Calígula*, la propuesta se sostiene para Frois en la tensión entre estos tres personajes:

> Calígula, como Sísifo, como Meursault al final de "L'étranger" representa la lógica de lo absurdo, así como una gran tentativa abortada: la de matar la esperanza. Scipión, a quien Calígula participó algo de su escepticismo y de su "delirio sin esperanza", ignorará siempre el odio, "pues su desgracia es de comprenderlo todo".
>
> Chéréa, por el contrario, es uno de esos "verdugos inocentes", uno de esos "asesinos de manos puras" que constituyen la aspiración máxima de Camus. Suprimir a este personaje de la pieza equivale a sacrificar una de las exigencias fundamentales de su obra (Frois 1951, 5).

Consideraciones finales

A partir de lo analizado, podemos concluir que la figura de Etienne Frois fue determinante en la mediación del pensamiento y dramaturgia existencialistas durante los dos años de su presencia en el escenario cultural en Chile. Su formación profesional en Francia y su rol como agregado cultural del Instituto Chileno-Francés le otorgó un grado de conexión y legitimación intelectual que le posicionó en todo momento en un papel protagónico dentro de un entramado transnacional en el que la cultura francesa mantenía aún un lugar privilegiado en la cultura del Cono Sur. Su contribución como agente mediador nos da luces acerca de la composición del renovado campo cultural en Chile durante los primeros años de posguerra, el que estuvo lejos de ser un escenario que se articuló en la periferia, en cuanto simple imitación de un centro parisino. El estudio de su labor como agregado del Instituto Chileno-Francés y crítico teatral en Chile nos muestra cómo la diplomacia cultural, en calidad de *soft power*, se desplegó por medio de políticas de "nacionalización" cultural que se basaban en una agenda de Estado. Asimismo, hemos podido advertir que el agente mediador formó parte activa de ese proceso y tuvo una función importante en su implementación en el plano local. No obstante, también se ha hecho evidente que su labor estuvo influenciada tanto por las inquietudes, ideas y valores propios del agente como por los gustos y requerimientos del nuevo campo dramatúrgico y literario en Chile. Mediante el posicionamiento crítico de obras y autores, la creación de talleres y montajes propios, o la participación en las discusiones en el espacio público a través de charlas y columnas, en el itinerario del trabajo de Etienne Frois podemos advertir la tensión entre las nociones de "agentes de aduana" y de "contrabandista", propuestas por Roig-Sanz y Meylaerts para definir a los agentes de mediación (2018). En este caso, si bien la tarea de Frois, en cuanto mediador del existencialismo, se desempeña al amparo de políticas y dinámicas culturales nacionales determinadas por el Estado francés y sus organismos diplomáticos, la mayor parte del tiempo su operación refleja también lógicas de contrabando, interactuando en canales de intercambio en los que la traducción literaria no tiene un gran valor económico, pero sí representa uno alto a nivel simbólico. Esta acción de contrabando la advertimos en la acción desempeñada por Frois quien, al mismo tiempo que tuvo una responsabilidad social hacia una cultura y literatura en particular, reaccionó también contra la imposición vertical "de la tendencia, contra el mercado

(en la medida de lo posible), contra el gusto de los lectores o contra las estéticas predominantes del tiempo" (Roig-Sanz y Meylaerts 2018, 3).

Referencias bibliográficas

Aho, Kevin. 2014. *Existentialism: An Introduction*. Cambridge: Polity Press.

Almeida, Rodrigo Davi. 2009. *Sartre no Brasil: expectativas e repercussões*. São Paulo: UNESP.

Arriagada, Patricio. 2025. "Ateísmo, pesimismo y existencia: la pugna con el existencialismo sartreano en la revista *Estudios* (1947-1951)". *Itinerantes. Revista de Historia y Religión* 22: 81-103.

Bruno, Paula *et al*. 2023. "Reflexiones sobre los vínculos entre diplomacia y educación: *soft power*, internacionalización y diplomacia cultural. Balances y propuestas de investigación". *Revista de Historia de América* 165: 247-267. https://doi.org/10.35424/rha.165.2023.3369.

Dumont, Juliette. 2018. *Diplomaties culturelles et fabrique des identités. Argentine, Brésil, Chili (1919-1946).* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Cotkin, George. 2005. *Existential America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Frank, Robert. 2003. "La machine diplomatique Culturelle française après 1945". *Relations internationals* 115, n.º 3: 325-348.

Frois, Etienne. 1948a. "El infierno de Jean-Paul Sartre: 'A puerta cerrada' o 'A+B+C=0'". *Pro Arte* I, n.º 4: 5.

Frois, Etienne. 1948b. "Crítica escena". *Pro Arte* I, n.º 8: 6.

Frois, Etienne. 1948c. "Las dos Antígonas". *Pro Arte* I, n.º 11: 5.

Frois, Etienne. 1948d. "Las manos sucias de Jean-Paul Sartre". *Pro Arte* I, n.º 20: 5-6.

Frois, Etienne. 1949a. "Una cascada de mal entendidos". *Pro Arte* II, n.º 55: 7.

Frois, Etienne. 1949b. "'El estado de sitio', de Albert Camus". *Pro Arte* II, n.º 57: 4.

Frois, Etienne. 1950a. "Crítica escena. Montserrat, de Emmanuel Robles". *Pro Arte* II, n.º 89: 4-5.

Frois, Etienne. 1950b. "Montserrat, la respuesta de los hombres libres". *Pro Arte* II, n.º 96: 7.

Frois, Etienne. 1950c. "'Huis Clos' en el Teatro L'Atelier". *Pro Arte* II, n.º 100: 4.

Frois, Etienne. 1951. "'Calígula' de Albert Camus (Teatro L'Atelier)". *Pro Arte* IV, n.º 121: 5.

Germain, Rosie. 2024. "Black Power, French Existentialism, and the Expansion of Cultural Democracy in the United States after 1945". *Journal of American Studies* 58, n.º 4: 532-564.

Judaken, Jonathan. 2012. "Sisyphus's Progeny: Existentialism in France". En *Situating Existentialism: Key Texts in Context*, editado por Jonathan Judaken y Robert Bernasconi, 89-122. New York: Columbia University Press.

Kleinberg, Ethan. 2005. *Generation Existential: Heidegger's Philosophy in France, 1927-1961*. Ithaca: Cornell University Press.

La Nación. 1949. "'No soy ni seré existencialista', dijo el filósofo francés Albert Camus, ayer". Martes 16 de agosto: 3.

Martel, Frédérique. 2013. "Vers un 'soft power' à la française". *Diplomatie d'influence. Revue international et stratégique* 89: 67-76.

Melissen, Jan, ed. 2005. *The New Public Diplomacy. Soft Power in International Relations*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Naudon de la Sota, Mario. 1949. "Camus y un malentendido". *Pro Arte* II, n.º 56: 4.

Oyarzún, Carola. 2003. "El semanario *Pro Arte* y la difusión del teatro francés". *Taller de Letras* 32: 165-178.

Pettigrew, David y François Raffoul. 2009. *French Interpretations of Heidegger: An Exceptional Reception*. Albany: State University of New York Press.

Pro Arte. 1949. "Hoy estrenan a Camus". Vol. 1, n.º 52: 5.

Pro Arte. 1950. "Emmanuel Robles agradece al Teatro Experimental". Vol. III, n.º 101: 8.

Reynolds, Jack. 2014. *Understanding Existentialism*. London/New York: Routledge.

Romera, Antonio. 1949. "Charla peripatética con Albert Camus". *La Nación*, 20 de agosto: 4.

Salon, Albert. 1993. *L'action culturelle de la France dans le monde*. Paris: Fernand Nathan.

Roig-Sanz, Diana y Reine Meylaerts. 2018. "General Introduction. Literary Translation and Cultural Mediators. Toward an Agent and Process-Oriented Approach". En *Literary Translation and Cultural Mediators in "Peripheral" Cultures. Customs Officers or Smugglers?*, editado por Diana Roig-Sanz y Reine Meylaerts, 1-37. Cham: Palgrave Macmillan.